

# Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa

(Reflections on 16th century art in Gipuzkoa)

Cendoya Echaniz, Ignacio  
Eusko Ikaskuntza  
Miramar Jauregia. Miraconcha, 48  
20007 Donostia

BIBLID [1137-4403 (1998), 17; 157-166]

---

*A pesar de que los estudios realizados hasta hoy han aportado una base documental muy completa sobre la realidad artística del siglo XVI en Gipuzkoa, son muchos los aspectos de ésta en los que hay que profundizar. Los tópicos e incorrecciones que han pervivido en la historiografía local reclaman una revisión crítica. Primando las realizaciones más representativas e interesantes abordaremos cuestiones sobre la clientela, la arquitectura religiosa y los "usos" constructivos del período, el desarrollo escultórico y una breve alusión al mercado pictórico. La visión artística final negará la existencia de un verdadero Renacimiento y englobará la adopción de fórmulas manieristas de carácter vernáculo desde unos presupuestos sociales tradicionalistas.*

*Palabras Clave: Reflexiones. Renacimiento. Gipuzkoa. Fórmulas manieristas. Tópicos. Incorrecciones.*

*Gipuzkoako XVI. gizaldiko arteari buruz egindako ikerketak oinarri dokumental bikaina dute, baina oraindik kontu askotan dago sakondu beharra. Topikoak eta desegokitasunak luze iraun dute, beharrezkoa delarik azterketa kritiko bat egitea. Lan errepresentatibo eta interesgarrienak kontuan harturik, lan honetan bezeria, arkitektura erlijiosoa eta garai hartako behar konstruktiboak, hazkuntza eskultorikoa eta merkatu piktorikoa aztertuko dira. Ondorioz, konklusioek benetako Errenazimendurik ez dagoela erakutsiko digute, bertako ezaugarriak dituen manierismo bat zabalduz.*

*Giltz-Hitzak: Gogoetak. Errenazimentua. Gipuzkoa. Manierista ereduak. Topikoak. Okertasunak.*

*Bien que les études réalisées jusqu'à maintenant aient fourni une base documentaire très complète sur la réalité artistique du XVI<sup>e</sup> siècle en Gipuzkoa, nous devons en approfondir de nombreux aspects. Les topiques et les incorrections qui ont survécu dans l'historiographie locale réclament une révision critique. En privilégiant les réalisations les plus représentatives et les plus intéressantes, nous aborderons des questions sur la clientèle, l'architecture religieuse et les techniques de construction de cette période, le développement sculptural et une brève allusion au marché pictural. La perception artistique finale niera l'existence d'une vraie Renaissance et englobera l'adoption de formules maniéristes de caractère national à partir de suppositions sociales traditionnelles.*

*Mots Clés: Réflexions. Renaissance. Gipuzkoa. Formules maniéristes. Topiques. Incorrections.*

## INTRODUCCION

La crónica de la realidad artística que define a la provincia guipuzcoana durante el siglo XVI es relativamente bien conocida. A ello han contribuido numerosos autores con sus estudios, si bien es cierto que sobresalen con luz propia las aportaciones de carácter ya más científico y menos erudito realizadas por Weise y, fundamentalmente, Arrázola, quien, mediante un sólido soporte documental, terminaría de sentar las bases sobre las cuales se apoya nuestro conocimiento actual de la materia en cuestión. Con posterioridad a su meritoria obra, podemos citar igualmente algunos trabajos de signo parcial, en particular los que debemos a Cendoya y Fornells, que han incidido en elementos particulares, pero dotados igualmente de incuestionable trascendencia. En suma, y a pesar de las importantes lagunas existentes en ellas, poco es lo que las referencias de signo documental pueden ofrecernos ya. Con todo, el discurrir artístico de este período está muy lejos de hallarse resuelto, siendo muchos aún los aspectos en los cuales debemos profundizar, algo que en parte pretendemos paliar aquí, esbozando tan sólo algunos de los diferentes caminos a seguir para avanzar en el sentido expresado.

En consonancia a los estudios más recientes de carácter global y particular, centrados éstos en otros ámbitos del territorio nacional, urge verdaderamente realizar una revisión crítica del período. Son numerosos los tópicos e incorrecciones que se han ido manteniendo en la historiografía local a lo largo de los últimos años, alguno de ellos de signo anacrónico y que conviene desterrar definitivamente y otros que deberían ser cuando menos objeto de discusión en profundidad. Este, al igual que otros, es un período de gran complejidad, pero con el agravante de que la base documental es casi siempre bastante incompleta, por lo que es extremadamente difícil otorgar una ligazón coherente al proceso, lo cual ha supuesto desde la aceptación de algunas generalidades con excesiva generosidad hasta la exposición del hecho artístico provincial como si prácticamente de un fenómeno singular se tratara. Si a ello unimos la polémica conceptual que en cierta medida existe sobre esta época, algo que necesariamente ha de quedar relegado a un segundo plano en estas páginas, comprenderemos la dificultad que entraña avanzar en el sentido indicado. En cualquier caso, no es nuestra intención resolver la problemática existente de forma completa, tan sólo polemizar sobre sus principales contenidos.

Resulta tarea compleja abordar de forma global un panorama tan amplio y diversificado, además de abundante en sus manifestaciones artísticas, pudiendo decantarnos por distintas opciones, según pretendamos incidir en mayor o menor medida en uno u otro aspecto. En esta ocasión nosotros nos hemos decantado por un guión ciertamente convencional, buscando con ello abarcar el mayor número de facetas posible por un lado y otorgar claridad expositiva al texto por otro. De este modo, abordaremos cuestiones tan señaladas como las de la clientela, la arquitectura religiosa y los usos constructivos del período, el desarrollo escultórico y, en menor medida, el mercado pictórico, sin que por desgracia podamos detenernos en otras consideraciones que juzgamos igualmente importantes, pero que han de quedar relegadas aquí, aunque teniendo presente que las interrelaciones son constantes. Además, es obvio que no resulta posible extenderse en el análisis de las diferentes realizaciones artísticas, lo cual nos obliga a ser selectivos en nuestros comentarios. Se podría argüir, ante todo ello, la escasa validez que las observaciones aquí formuladas pueden tener, pero, tal y como a continuación podremos constatar, la representatividad e interés de las obras incluidas se halla fuera de toda duda, siendo además los comentarios de tipo general los que han de imponerse.

## EL ARTE EN GIPUZKOA DURANTE EL SIGLO XVI

En un proceso común el resto del territorio nacional, las formas góticas se mantienen plenamente vigentes durante los primeros decenios de la centuria. Tal circunstancia se aprecia perfectamente en la fundación del monasterio de Bidaurreta, debida al secretario de los Reyes Católicos Juan López de Lazarraga y su esposa Juana de Gamboa<sup>1</sup>. El resultado es un claro exponente del denominado tipo "Reyes Católicos"<sup>2</sup> por lo que a su templo toca, cuya traza debemos a Juan de Ruesga, hallándonos en última instancia ante un conjunto excepcional en el panorama provincial, pero de carácter marcadamente medieval. Mayor evolución apreciamos en la más tardía fundación del monasterio de San Telmo de San Sebastián, finalmente asumida por el secretario de Carlos V Alonso de Idiáquez y su esposa Gracia de Olazábal, encomendando tal labor a fray Martín de Santiago<sup>3</sup>. El desarrollo constructivo se inicia mediada ya la década de los cuarenta, algo que tiene efectiva plasmación en lo realizado, a pesar de que la herencia gótica posea gran peso todavía, si bien es cierto que se han introducido elementos y formas más avanzadas.

No cabe duda de que a la hora de referirse a la clientela del período es necesario detenerse más pausadamente en la figura del obispo de Avila Rodrigo Mercado de Zuazola y las principales obras por él patrocinadas, la universidad de Sancti Spiritus de Oñate<sup>4</sup> y el mausoleo<sup>5</sup> existente en la capilla de la Piedad de la iglesia parroquial de la citada villa. A pesar de haber sido considerado como un ilustre humanista, es este un extremo que ha sido puesto en duda recientemente<sup>6</sup>, dada la necesidad de ahondar en su figura para poder aceptar semejante acepción y la controversia existente en torno al concepto de humanismo<sup>7</sup>. No es nuestra intención detenernos aquí en la exposición del discurrir de su vida, pero si hay un hecho que conviene destacar, su estancia en Nápoles hacia el cambio de siglo, algo que debería haberle facilitado el conocimiento de primera mano de la realidad artística italiana, si bien es éste un aspecto que no demuestra en el patrocinio de las diferentes realizaciones por él auspiciadas, donde, a excepción del mausoleo ejecutado por Siloè y el claustro de la universidad, nos encontramos en ocasiones con desarrollos poco avanzados. De todos

1. María COMAS ROS, *Juan López de Lazarraga y el Monasterio de Bidaurreta*, Barcelona, 1936.

2. Sobre el análisis del complejo constructivo conviene señalar a María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1968 (citamos por la edición correspondiente al año 1988), T. I, págs. 89-95; fundamentalmente Ignacio CENDOYA ECHANIZ, "La construcción del convento de Bidaurreta (Oñate) en el siglo XVI. Juan de Ruesga, autor de su iglesia, y el uso de un modelo vallisoletano para la clausura", BSAA, 1994, págs. 321-341; ya en menor medida Raúl GORRITI YANGUAS, "Influjo de la arquitectura toledana en el País Vasco: la iglesia del monasterio de Bidaurreta", *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, San Sebastián, 1996, págs. 325-330.

3. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 106-114; Tarsicio de AZCONA, OFMCap., *Fundación y construcción de San Telmo de San Sebastián*, San Sebastián, 1972.

4. La bibliografía al respecto es amplia, por lo cual nos limitaremos a citar obras de carácter específico. Así, Fr. José Adriano LIZARRALDE, OFM, *Universidad de Oñate*, Tolosa, 1930; Jesús María GONZALEZ DE ZARATE y Mariano J. RUIZ DE AEL, *Humanismo y arte en la universidad de Oñate*, Vitoria, 1989; Montserrat FORNELLS ANGE-LATS, *La Universidad de Oñate y el Renacimiento*, San Sebastián, 1995. Además, María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 275-293.

5. Además de las referencias de la nota anterior, Manuel GOMEZ MORENO, *Las Aguilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983, págs. 41 y ss.; María Elena GOMEZ MORENO, "El sepulcro de don Rodrigo Mercado de Zuazola", Oñate, 1950, págs. 40-46; María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., T. II, págs. 85-88.

6. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *Arkitektura eta Hirigintza Gipuzkoan*, Bilbao, 1995, pág. 33.

7. Isabel MATEO GOMEZ, "Consideraciones sobre el humanismo en el arte español", Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana, Anejo 10-1991, págs. 59-71.

modos, resulta innegable la trascendencia de su labor, que permitiría erigirse a Oñate como foco artístico de entidad en la zona, esencialmente en lo escultórico, de la mano de Pierres Picart y sus colaboradores, Felipe de Borgoña<sup>8</sup> y posiblemente Juan Picard y Guillaume de París entre otros. Precisamente es esta una de las numerosas carencias que en la bibliografía se percibe, la ausencia de un análisis detallado sobre las cualidades y proyección reales del aludido foco.

A la hora de abordar el análisis de su principal legado, la universidad de Oñate, surgen diferentes interrogantes que hasta el presente no se han visto plenamente solucionadas. Por desgracia, seguimos sin conocer el nombre del tracista de este edificio, cuyo mayor interés arquitectónico reside en su claustro. Es evidente que la influencia y movilidad de don Rodrigo le permitirían acceder a ilustres maestros del período, pero los nombres señalados hasta ahora no han recibido la necesaria justificación<sup>9</sup>. Por otro lado, sorprende la pobreza inicial de la fachada, animada tan sólo por la portada, de forma que la utilización del sillarejo y la propia concepción global le otorgaban un aspecto de residencia nobiliaria de corte rural<sup>10</sup>. Así las cosas, es comprensible que en los años 1545 y 1546 el obispo firme un contrato en Valladolid con Pierres Picart para la confección de esos cuatro pilastrones que otorgan dignidad y riqueza formal y conceptual a la fachada. Lo cierto es que existe un claro deseo de emulación por parte de don Rodrigo, quien se basa en el colegio de Santa Cruz de Valladolid para la inclusión de esas pilastras. Esa vinculación ha sido señalada en numerosas ocasiones, pero las relaciones son mucho más estrechas<sup>11</sup>, debiendo extenderse incluso a la planimetría. Posiblemente en este sentido deberíamos interpretar la ausencia de trazas en el peritaje efectuado por Juan de Lizarazu y Juan Ochoa de Arranotegui en 1558, cuando el primero señala haber examinado las capitulaciones y condiciones, sin que no existieran más que dos trazas “echas en papel que la una de ellas conforme a las capitulaciones significa ser de la dicha portada con una firma borrada en ella” y sobre el claustro indica que “no ubo traza asinada para ello, mas de quanto me dieron un concierto firmado de Juan de Galarza”<sup>12</sup>. En suma, no creemos que existieran tales diseños, tan sólo las capitulaciones y condiciones sobre el conjunto en general, basadas claramente en la fundación del Cardenal Mendoza, y posiblemente con independencia de ello las condiciones referidas al claustro, dictadas al fundador por un segundo maestro arquitecto, de procedencia castellana igualmente.

8. A él se debía el desarrollo escultórico del desaparecido púlpito de la iglesia conventual de Bidaurreta, “cinco bultos a media talla de los quatro evangelistas a los lados y en medio el juicio de Nuestro Señor”, labor por la cual recibiría 6.000 maravedís hacia 1556. ASTB, Libro 7, f. 136.

9. La posible intervención de Rodrigo Gil de Hontañón, basada en una referencia documental que habla de “...los paresceres de Rodrigo Gil...” con respecto al claustro de San Miguel, se ha interpretado como un posible informe técnico, sin ligazón alguna con el edificio universitario. Antonio CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría, 1500-Segovia, 1577)*, Salamanca, 1988, págs. 236-237. En cuanto a Diego de Siloé, su presumible estancia en Oñate podría avalar tal circunstancia -a falta de un estudio en profundidad sobre esta cuestión, no nos parece muy plausible-, pero en cualquier caso su responsabilidad se limitaría únicamente al claustro, pues no pensamos que todo el edificio respondiera al diseño de un único maestro.

10. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *Arquitectura...*, sobre este edificio, vid. págs. 34-41.

11. Javier RIVERA, “El Colegio de Santa Cruz de Valladolid y la arquitectura civil española entre la Edad Media y el Renacimiento”, en VVAA, *La introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, 1992, págs. 94-96 esencialmente.

12. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., T. I., pág. 291.

Por otro lado, la capilla de la Piedad de la iglesia parroquial le sería concedida a don Rodrigo en 1525, debiéndose su reforma –igual que la construcción del claustro– a Pedro de Lizarazu, quien ejecutaría su labor con acento claramente gótico<sup>13</sup>. El mausoleo en él existente ha sido asignado, tal y como señalábamos, a Diego de Siloé. Realización excepcional en el panorama regional, tanto en concepto como en ejecución, tendría influencia directa en el esquema del grupo principal de la portada de la universidad. Ahora bien, la repercusión formal que tan excelsa obra pudiera haber tenido –tiempo habrá después de considerar algunos de los principales rasgos de la retabística y escultura en la provincia– no parece significativa, circunstancia que pudiera tener justificación en su ubicación en un ámbito privado, aunque es aspecto que tampoco ha sido objeto de análisis hasta el presente. Recordemos que el retablo existente en esta capilla sería efectuado poco después por Gaspar de Tordesillas, con la participación de Juan de Olazarán, Andrés de Mendiguren, Martín de Iragorri y Juan de Ayala II<sup>14</sup>, alguno de los cuales podría haber sido permeable en cierta medida a las enseñanzas que del mencionado mausoleo podían extraerse.

Al valorar la figura de don Rodrigo Mercado de Zuazola hay que destacar el eclecticismo patente en las diferentes empresas que acomete en su villa natal, convirtiéndose en última instancia en fiel exponente de la realidad que define al período. Gracias a esa actividad convertiría a Oñate en un centro artístico de primer orden en el panorama regional, fundamentalmente en lo escultórico, pero no podemos perder de vista lo diferenciado de las soluciones por las cuales se inclinaría para sus distintas realizaciones. Es el afán de emulación el que justifica en última instancia la organización y distribución de la universidad de la localidad, llegando al punto de adoptar la solución de las pilastras, algo que en Santa Cruz de Valladolid había venido impuesto por su función tectónica de carácter tardogótico y que en Oñate adquiere carácter ornamental, dignificando de este modo una imagen poco noble para su fundación. No creemos que don Rodrigo fuera realmente consciente, pese a su estancia en Nápoles, del avance que algunas de esas empresas podían suponer en el panorama artístico, inclinándose por soluciones góticas, clásicas y manieristas según las necesidades, limitado quizá en parte por las propias circunstancias del mercado artístico, pero demostrando al mismo tiempo la ausencia de una asimilación coherente de los caracteres más vanguardistas. Ello es una nueva constatación del contexto en el cual nos movemos, donde coexisten y se amalgaman un lenguaje más avanzado y otro supuestamente refractario, pero cuyas posibilidades se hallaban muy lejos de agotarse<sup>15</sup>.

La prueba más palpable de que el ideario gótico tenía mucho que ofrecer, aunque fuera adoptando soluciones más avanzadas, la encontramos en la proliferación de las “hallenkirchen”<sup>16</sup> en Gipuzkoa. Es tal su éxito en la región<sup>17</sup> que incluso se sugirió la posibilidad de que nos halláramos ante un “gótico vascongado”<sup>18</sup>, término que, a pesar de haber gozado

13. Ibid., págs. 96-99.

14. Ibid., T. II, págs. 34-40.

15. Son muchos los autores que se han pronunciado al respecto, pero destaquemos a Víctor NIETO, “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”, en *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 1989, págs. 18 y ss.

16. Muy interesante es al respecto el trabajo de José Luis PANO GRACIA, “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, en *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español*, págs. 241-256.

17. Recordemos, por ejemplo, el trabajo de Castor DE URIARTE, *Las iglesias “salón” vascas del último período del Gótico*, Vitoria, 1978.

18. Vicente LAMPEREZ Y ROMEA, *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, T. II, pág. 628; T. III, pág. 197.

de considerable fortuna en la bibliografía local, carece de razón de ser alguna<sup>19</sup>, dada la proliferación de estas fábricas en lugares tales como Castilla, Andalucía, Murcia y la Rioja. La génesis del modelo se halla en el Bajo Rin y Westfalia, extendiéndose en la península a partir de la catedral sevillana, con un segundo grupo formado en Burgos y un más tardío florecer en las zonas murciano-manchega, toledano-manchega, navarra y vasca<sup>20</sup>. En cuanto a los caracteres de estos templos, recordemos que se definen por la utilización de una planta de salón de tres naves a la misma altura, el uso del pilar cilíndrico o, más propiamente, la columna como soporte y las bóvedas estrelladas, además de la utilización de contrafuertes exteriores, los ábsides ochavados y la ubicación del coro en alto a los pies<sup>21</sup>. La evolución con respecto al esquema más propiamente gótico es manifiesta, claro exponente de la versatilidad y posibilidades que el mismo poseía aún, debiendo lamentar la ausencia de un análisis en mayor profundidad sobre los maestros que protagonizan el fenómeno<sup>22</sup>.

Existen multitud de factores que explicarían la pervivencia y evolución de las formas góticas en el siglo que nos ocupa, siendo una de las más señaladas los “usos”<sup>23</sup> arquitectónicos de estos edificios, que se amoldan perfectamente a las necesidades del período, algo sobre lo cual no creemos necesario insistir. Tampoco podemos olvidar, entre otros, la actividad canteril, de tanta trascendencia entre los hombres de la región, gente muy capacitada en su trabajo y que hemos querido suponer en ocasiones carente casi de conocimientos teóricos –nos referimos ahora, claro está, muy particularmente a aquellos maestros cuyas trazas permitieron la construcción de esas parroquias–. El fenómeno de las cuadrillas canteriles es ciertamente apasionante<sup>24</sup>, con una actividad perfectamente reglada, en un proceso nada particular generalizable a toda la península, sin que posiblemente podamos determinar la trascendencia real de su flujo, sobre todo entre los centros artísticos más señalados y la zona de influencia artística en la cual se incluye la provincia guipuzcoana. Por supuesto, existen otras muchas causas que explican la adopción de algunas de las soluciones ya comentadas, en un fenómeno en absoluto inercial y provisto de plena coherencia para los artífices del período, al igual que para sus clientes. Esa verdadera sintonía entre las distintas partes sería, en última instancia, el factor esencial, sin que ello deba llevarnos necesariamente a considerar como anacrónica tal actividad.

Siguiendo un proceso ciertamente común, en lo escultórico el primer tercio de la centuria supone la continuidad de las formas góticas, del denominado estilo hispano-flamenco en definitiva. Así ocurre con los muebles de la capilla de San Antón de Zumaya y la Coronación

19. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, *Arkitektura...*, págs. 42-47.

20. Debemos esta periodización a Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI*, Madrid, 1989, págs. 117-118.

21. En ocasiones hemos hablado también de la magnífica estereotomía que define a estos templos, término éste que resulta poco correcto para hablar de la cantería de la época, como señala Geneviève BARBE-COQUELIN DE LISLE en “Progresos de la cantería y nivel científico en España en la época de Juan de Herrera”, en *Juan de Herrera y su influencia*, Santander, 1993, pág. 131.

22. Ello nos permitiría conocer, entre otras cuestiones, a los maestros canteros más señalados y avanzados. Sigue siendo imprescindible para una aproximación a estos aspectos el trabajo de José Angel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, “Los canteros vizcainos (1500-1800). Diccionario biográfico”, Kobie, 1981, págs. 173-282.

23. Fernando MARIAS, “Hacia una historia de los usos arquitectónicos del Renacimiento español”, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, págs. 41-47, donde se señala la trascendencia de la funcionalidad de los edificios y sus repercusiones.

24. Resulta ejemplar en este sentido el trabajo de José Angel BARRIO LOZA y José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, “El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII”, Kobie, 1980, págs. 283-369.

de la Virgen de Rentería<sup>25</sup>, en los cuales se atisban sin embargo ya signos inequívocos de un incipiente proceso evolutivo. No se conoce un número elevado de obras pertenecientes a esos años, lo cual hace difícil extraer conclusiones al respecto, pero a tenor de lo existente asistimos a una verdadera cesura hacia el año 1533, en el cual se finaliza el antiguo retablo mayor del monasterio de Bidaurreta<sup>26</sup>, cuya factura se debe a Juan de Olazarán. En realidad, nada sabemos prácticamente de este autor residente en Oñate, siendo ésta su primera intervención conocida. Su aprendizaje bien podría haberse llevado a cabo en tierras castellanas, demostrándonos en este conjunto unas aceptables cualidades, aunque sus desarrollos sean un tanto rígidos. A continuación participaría en el retablo de la capilla de la Piedad de la iglesia parroquial de Oñate, erigido entre 1533 y 1536, colaborando con Juan de Ayala II, Andrés de Mendiguren y Martín de Irigorri en su labor, con Gaspar de Tordesillas como decorador y posiblemente tracista. Resulta necesario, a nuestro juicio, abordar en lo sucesivo un estudio particular sobre este mueble, discerniendo la participación de los diferentes autores y estableciendo el alcance real de su construcción<sup>27</sup>.

Un segundo momento de particular trascendencia en lo escultórico lo supone la irrupción de Pierres Picart de Perona, quien, recordémoslo, firmaba contrato con Mercado de Zuazola en Valladolid en 1545 y 1546. Nacido hacia 1509 en tierras francesas, donde suponemos se formaría, participaría hacia 1539 ya en la sillería del coro de Pamplona bajo las órdenes de Esteban de Obay<sup>28</sup>, desplazándose al foco vallisoletano, donde tendría ocasión de conocer los principales autores del período, como atestigua su declaración como testigo del propio Juni. El mencionado contrato con Mercado posibilitaría su avecindamiento en Oñate, donde contraería nupcias y residiría habitualmente. Necesitado con urgencia de un estudio monográfico, la importancia de Picart resulta difícilmente valorable en su justa medida. Es evidente que nos hallamos ante un maestro de enorme trascendencia en el panorama regional<sup>29</sup>. Sus relaciones y contactos artísticos son múltiples, rodeándose de un grupo selecto de colaboradores, tales como el entallador flamenco Pedro Francisco<sup>30</sup>, fray Juan de Beauves<sup>31</sup>, Pedro de Troas I, etc., todo ello sin olvidar el hecho de que su hija Petronila se casaría con Lope de Larrea<sup>32</sup>. En cuanto a su obra, evolucionaría desde los caracteres propios de la escultura vallisoletana del segundo tercio del siglo a una transición hacia las formas romanistas, aunque es su primer período el que cuenta con representación en Gipuzkoa, como se puede admirar en el extraordinario retablo de la capilla de la universidad

25. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRIA, Op. cit., T. II, págs. 21-22 y 18-20.

26. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRIA, "Juan López de Lazarraga y el retablo renacentista del monasterio de Bidaurreta en Oñate", en *Retablo renacentista de Bidaurreta*, San Sebastián, 1991, págs. 26-28.

27. Entre otros muchos factores, recordemos la gran trascendencia dada a la labor decorativa de Tordesillas, pero carecemos del más mínimo intento de establecer la evolución del temario decorativo -desprovisto en nuestra opinión de un sentido iconológico- de la época en la zona,

28. Pedro Luis ECHEVERRIA GOÑI y Ricardo FERNANDEZ GRACIA, "Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obay y Jorge de Flandes", Príncipe de Viana, 1983, pág. 30.

29. Sobre la figura de Picart puede consultarse también María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRIA, *El Renacimiento...*, T. II, págs. 142-144.

30. Pedro Luis ECHEVERRIA GOÑI y Ricardo FERNANDEZ GRACIA, *La parroquia de San Juan en el conjunto urbano de Huarte Araquil*, Pamplona, 1987, pág. 76.

31. Sobre este autor, destaquemos el trabajo de Pedro Luis ECHEVERRIA GOÑI y Ricardo FERNANDEZ GRACIA, "El imaginero Fray Juan de Beauves", Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, págs. 161-170.

32. Salvador ANDRES ORDAX, *El escultor Lope de Larrea*, Vitoria, 1976.

de Oñate. Prácticamente coetánea a la presencia de Picart en el marco geográfico que nos ocupa es la primera noticia documental sobre Andrés de Araoz<sup>33</sup>. Autor de prolija obra, participa plenamente del expresivismo tardío que caracteriza a la región durante la época, habiéndose formado muy probablemente en Burgos, como parece atestiguar su estrecha relación con Nicolás de Venero a partir de mediada la década de los cincuenta<sup>34</sup>. Su hijo Juan colaboraría con él en obras como las de Eibar y Zarauz, prosiguiéndolas a su muerte, con la participación de Pedro de Arbulo en el primer caso, siendo perceptible la diferente sensibilidad que anima su obra<sup>35</sup>. Ante la imposibilidad de ahondar más en la cuestión, remarquemos que es en efecto ese expresivismo el que caracteriza a la estatuaría del momento<sup>36</sup>.

Para finalizar con estas brevísimas notas sobre el desarrollo escultórico, debemos referirnos a la trascendencia del romanismo en la zona, esencialmente de la mano de Anchieta. Autor suficientemente conocido, con amplia obra<sup>37</sup>, aunque en escasa medida conservada en la provincia, su brillante asimilación de la “manera” romana miguelangelesca –si bien enriquecida con otras muchas aportaciones, suficientemente señaladas por la historiografía– nos depara un nuevo salto cualitativo, dotado de mayor brillantez aún. Su trascendencia en el panorama provincial sería muy acusada, algo que se constata en la supuesta vinculación formativa de Ambrosio de Bengoechea, a quien se señala discípulo del maestro de Azpeitia<sup>38</sup>. Es precisamente la de Bengoechea otra de las personalidades artísticas necesitadas de un estudio en mayor profundidad. Resulta difícil aceptar esa dependencia con respecto a Anchieta, dado el carácter de la obra del “Sordo”<sup>39</sup>. Es probable su colaboración en el desaparecido retablo mayor de Asteasu –del cual sólo conservamos el titular– a las órdenes de Anchieta, lo cual justificaría la nota documental que lo asocia a ese maestro, pero sus raíces formativas demandan un mayor estudio sobre su producción. Si bien ensombrecidos por la valía de los dos escultores ya señalados, el romanismo guipuzcoano posee un gran vigor, con artistas de la talla de Jerónimo de Larrea, Pedro de Goicoechea, Domingo y Juan de Mendiara<sup>40</sup>, además de otros, en unos epígonos escasamente definidos.

33. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 94-97. Además, destaca el trabajo de José Angel BARRIO LOZA, *Los Beaupré*, Bilbao, 1984, págs. 54-59.

34. Una breve semblanza de Andrés de Araoz podemos encontrarla igualmente en Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI y Asunción de ORBE SIVATTE, “El retablo de San Esteban. Estilo e iconografía”, en *Renacimiento y Humanismo en Navarra. El retablo de Genevilla*, Pamplona, 1991, págs. 28-29.

35. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., págs. 98 y 99.

36. Dejamos para otra ocasión el análisis de los retablos que acogen a estas imágenes, si bien hemos de indicar que en estas mismas jornadas nos referimos a un aspecto tan señalado como es el de su tipología. Vid. Ignacio CENDOA ECHANIZ y Pedro MARIA MONTERO ESTEBAS, “Tipología del retablo del siglo XVI en Gipuzkoa”.

37. Su movilidad le permitiría ejercer una gran influencia en la región. Es éste de los itinerarios un aspecto tratado por Juan José MARTIN GONZALEZ, “Observaciones sobre la escultura del Renacimiento”, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, págs. 50-53, y que debería ser extensible a otros autores, caso del propio Picart.

38. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., T. II, pág. 181, donde otorga una cita documental que se expresa en esos términos.

39. Ibid., pág. 238. Arrázola señalaba ya, apoyándose en Weise, las peculiaridades de la gubia de Bengoechea, alejadas de Anchieta.

40. Ignacio CENDOA ECHANIZ, “Domingo y Juan de Mendiara, el paso del romanismo al naturalismo barroco”, *Kultura*, 1990, págs. 45-56; del mismo, *La Semana Santa en Gipuzkoa. Estudio histórico-artístico*, San Sebastián, 1995, págs. 69-71.



El mercado pictórico es, por su parte, prácticamente desconocido desde un punto de vista bibliográfico, a excepción de unas cuantas obras muy definidas<sup>41</sup>. Resulta indudable la ausencia de maestros señalados en este sentido, pero ello no supone la ausencia de realizaciones pictóricas pertenecientes a esta centuria<sup>42</sup>, cuyo número es mayor de lo que se ha supuesto. El desarrollo comercial fomentaría su importación, debiendo tener igualmente presente la dependencia también a este respecto con otros centros creadores más activos, además de la existencia de un número indefinido de pintores locales que harían frente a las necesidades del momento. Por supuesto, éstas se hallaban plenamente orientadas hacia lo devocional, de forma que las cualidades artísticas de esos lienzos y tablas quedan en la mayor parte de las ocasiones relegadas a un segundo plano, lo cual no evita la necesidad de una labor de catalogación y análisis sobre esta materia. Es más que probable que los maestros locales simultanearan estas labores con las relativas a la policromía de los retablos, siendo extremadamente difícil ahondar en esta faceta, dada la ausencia de realizaciones firmadas, todo lo cual no es óbice para hacer frente al vacío existente en este aspecto, tal y como hemos señalado.

## CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar en parte en estas páginas –las limitaciones espaciales nos han obligado a dejar a un lado aspectos tan importantes como la arquitectura civil e incluso popular, la arquitectura de los retablos, la platería, la policromía y otras cuestiones–, la realidad artística en Gipuzkoa durante el siglo XVI es mucho más confusa e indefinida aún de lo que en principio pudiera suponerse, en un fenómeno que en absoluto es divisa particular del mencionado territorio. En un proceso extensible al resto de la península, asistimos a la adopción de soluciones muy diferenciadas según las necesidades, adaptándose al tiempo a las posibilidades que el propio mercado posibilita, el cual a su vez evoluciona en base a diferentes criterios. Resta mucho aún por analizar de esta época, contrariamente a lo que algunos pudieran imaginar, siendo necesaria una tarea de profundización que nos permita conocer en la medida de lo posible las verdaderas pautas que rigen el discurrir del proceso. Algunos de los caminos a seguir los hemos apuntado ya en estas líneas, siendo igualmente viables otras vías de investigación que complementen el extraordinario esfuerzo acometido por Arrázola esencialmente. Sólo entonces podremos comprender una realidad que se ha presentado de manera muy simplificada en muchas ocasiones.

Es difícil otorgar una nota común bajo la cual englobar el conjunto de obras aquí consideradas. Muy posiblemente sea la pervivencia del Gótico y la adopción de soluciones de signo manierista la principal cualidad que define a la centuria. Así, hemos podido comprobar la validez de las soluciones góticas en los principales templos erigidos ahora, acogiendo nuevos caracteres formales que modifican el concepto originario, pero que no por ello dejan de suponer una evolución, demostrando la riqueza de posibilidades que llevaba implícito, lejos de agotar sus posibilidades, incluidas las puramente funcionales. Son, por tanto, los “usos” arquitectónicos los que en gran medida posibilitan su continuidad y vigencia, dentro de una secuencia cargada de significado. Auténtica excepción es la universidad de Oñate, sobre todo por su claustro, de autoría desconocida, que en su globalidad se basa en un

41. María Asunción ARRAZOLA ECHEVERRÍA, Op. cit., T. II, págs. 315 y ss.

42. Ejemplo excepcional por su temática lo constituye la serie de Sibilas existentes en Oñate. Vid. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, “Una serie pictórica de Sibilas en el convento de Bidaurreta en Oñate”, BRSBAP, 1993-2, págs. 411-427.

modelo vallisoletano, erigido en arquetipo de los nuevos tiempos. Sin embargo, no existe excesiva coherencia en los designios de su fundador, fiel exponente de un tipo de clientela más preocupado de pasar a la posterioridad que de los criterios artísticos, basando muchas veces su actuación en meros deseos de emulación. En cualquier caso, a él se debe el florecer de las artes en Oñate, que nos ha dejado imágenes tan destacadas como ese claustro y su mausoleo, excepciones de un panorama regional de signo mucho menos purista. De esta forma ocurre también con la escultura, que pasa del gótico tardío al manierismo expresivo de raigambre berruguetesca prácticamente sin solución de continuidad, manteniendo la raíz gótica de mano de artistas de origen francés y flamenco. Años después se generalizaría el romanismo, sobre cuyos caracteres no es necesario insistir.

Lo cierto es que la visión artística de las manifestaciones guipuzcoanas del siglo XVI ha mantenido unos presupuestos muy tradicionalistas –posiblemente en consonancia con otros aspectos de la sociedad vasca–, juzgando en ocasiones la realidad existente en base a connotaciones ajenas al fenómeno artístico, que no deberían poseer trascendencia en uno u otro sentido. Es prematura todavía una caracterización global de lo acaecido durante esos años, pero sí que nos gustaría incidir en un aspecto muy concreto antes de poner fin a este trabajo. Pese a la incuestionable validez del término, no resulta posible hablar de un verdadero Renacimiento al referirse a la realidad que en parte acabamos de definir. Es obvio, como tantas veces se ha señalado, que el parangón con el modelo italiano resulta injustificable. Por otro lado, tampoco existen razones que justifiquen la consideración del hecho artístico guipuzcoano dentro de los parámetros más avanzados del arte hispano de la época, algo que en muy escasa medida ocurre, sobre todo en el caso de la arquitectura. A nuestro juicio, más correcto sería considerar esas manifestaciones dentro de esos “manierismos vernáculos” a los cuales hiciera referencia Bialostocki y recoge Rodríguez de Ceballos<sup>43</sup> a la hora de referirse a la situación hispana. Teniendo presente esta circunstancia, y abandonando los paralelismos grandilocuentes en los cuales caemos en ocasiones, muy posiblemente sea más fácil ahondar en todos los aspectos señalados.

---

43. Alfonso RODRIGUEZ DE CEBALLOS, “El Renacimiento en España”, Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español”, pág. 101.